

西域戏剧发生之端绪

李肖冰

西域戏剧的起源及其发展的历史轨迹，一直是近年来探讨的热门课题。探索西域戏剧起源的方法，应该是很宽泛的，不可忽视对新疆历史文化的追寻。国际学术界常称新疆为“西域盲区”、“秘境西域”，这就充分说明在新疆历史文化中有许多问题等待人们探究。

寻找并发现由历史所形成的人类文化，这是一个复杂的总体，包括文化艺术、宗教、法律、神话、民情风俗等等社会现象的内在根源和可考证的外部基因。新疆的历史文化、地域等诸多因素，造就和繁衍新疆十多个民族的生存环境，探索历史文化，包括戏剧文化都统属人类文化的一部分，它受制于所在地域文化的一切特征，戏剧文化在整个人类文化中起着一种独特的作用。

新疆考古事业的辉煌成就，揭开了神秘“盲区”的序幕。当出土的古代回鹘文本《弥勒会见记》剧本被发现之后，它不仅震惊了国内外学术界，而且对过去持“西域无戏剧”的种种怀疑论调，给予一个极大的破击。

据国内外专家初步考证，《弥勒会见记》大约写于相当我国隋末唐初的年代，是用古代维吾尔语（回鹘语）写成的一部长达二十七幕的古代剧本，它不仅是古代维吾尔的戏剧瑰宝，也是我国各民族（包括汉族）现存最早的剧本，在我国民族文化史上，占有非常重要的地位。

剧本由序幕和二十五幕正剧构成，据说在德国柏林科学院藏有二十六、二十七幕与尾声，剧本是以弥勒佛为主体，贯穿“出生”、“出家”、“成佛”、“会见”、“转法轮”、“拯救生灵”等情节为构架的宗教说理剧。这个剧本的发现，说明西域戏剧从孕育之日起，即与佛教文化有着密切的联系，是进一步揭示西域戏剧与宗教文化融合功能的最好例证。

任何一种文化现象的生成，都与一定的社会环境分不开。《弥勒会见记》它来源于本民族本地域传统文化的熏陶与积淀，滥觞于西域文化历史的长河之中，因此，有必要对它产生的

历史背景作一番了解与分析。

西域曾是世界三大宗教汇流之地，据《马可波罗》游记中记载，马可波罗叙述西域盛行三种宗教，即佛教、伊斯兰教与基督教。他访问叶尔羌时，就同一位天主教徒住在一起，而在喀什噶尔城内的清真寺附近并建有基督教堂和佛教寺塔。而影响深远的还是印度佛教。

西域是佛教的第二故乡。佛教于公元前六世纪左右创立于印度奴隶社会，其广泛传播是在公元前三世纪中叶以后，即阿育王时代，才逐渐遍及西北印度、阿富汗、克什米尔及中亚各地和伊朗北部。佛教何时传入西域，据史载：大致可以确定在公元以前八十年左右，沿着“丝绸之路”南道从迦湿弥罗国（克什米尔）传入当时的于阗国（现新疆境内的和田地区）；另一种说法是由于吐火罗人的传入。其后，又从已经流传佛教的中亚地区沿北道传到疏勒、鄯善、高昌、焉耆、龟兹、莎车、叶城等地。最早由迦湿弥罗大师传入于阗时是盛行印度西北部的小乘教，不久以后，大乘教才传到西域。约在公元四到五世纪，佛教在天山以南的各个绿洲，才进入全盛时期。在塔里木盆地南北的交通要道上形成了于阗与龟兹两大佛教中心。法显大师于五世纪初领略过于阗佛教的盛况：“其国丰乐，人民殷盛。尽皆奉法，以法乐相娱。众僧乃数万人，多大乘学，皆有众食。”^①

佛教的传播，使西域人民初次接受佛教教义，主要缘由是当时部分回鹘人为逃避战乱纷纷越天山同古代高昌人、古代焉耆人、库车人和汉人摒弃摩尼教、景教、祆教，改信佛教，逐渐从游牧生活转入定居的农耕生活，随之商业交往也日趋频繁。由于宗教的共同信仰，各族人民精神意识凝聚一体。正如恩格斯说过的：“在动乱的社会中，人们感到祸福无常，仅从佛门的殿堂中窥见一线希望——尽管是虚无缥缈的，它毕竟为精神找到一个聊以寄托的所在。即佛教首次把人的宗教尊严放在从属于人的个性及人的品行的地位，而不是放在从属于某一种姓氏、种族、民族或部族出身的地区。”^②

《弥勒会见记》以弥勒为主要形象绝非偶然。据《弥勒信仰与敦煌“弥勒变”的起源》中有这样一段话：“弥勒信仰于公元二、三世纪在印度北部及西北部形成，早期主要经由西北陆路传入中国。弥勒经变早在巴利文经典、小乘‘阿含部’经典中出现，以弥勒为题的汉译大乘佛经亦不下二、三十种。……传说中最早出现的形态，可证于犍陀罗、秣菟罗地区弥勒菩萨造像的卷发垂肩、结发及左手持瓶的婆罗门特征。新疆一带曾多次发现回鹘文本及吐火罗A本的《弥勒会见记》剧本，载弥勒到释迦处问难的故事，说明弥勒信仰这方面的内容在中亚一带流传久远。……”^③

历史的长河转瞬即逝，昔日繁华的“丝绸之路”，有的已被浩瀚的戈壁沙漠所淹没，但是，那散落新疆境内的佛教石窟群至今依然蹲踞在陡峭的山崖上，放射着绚丽夺目的光彩。众多的寺窟内，最引人注目的是神采各异的“弥勒佛”塑像。他们色彩艳丽，面貌雍容，神态肃穆，端庄安详。德国学者葛玛丽在《高昌回鹘王国》一文中曾说：“佛画得高，庄严，这也是出于回鹘人的想象，有点回鹘——汉族式的味道。”^④

佛教传入西域，对西域文化产生深远的影响，仅从克孜尔千佛洞石窟中，即可寻找它的艺术因子，给予人们极大的启示。

位于南疆拜城附近的克孜尔千佛洞，早期窟约建于四至五世纪，是仅次于敦煌千佛洞的我国四大石窟之一。洞窟的特点之一是，壁画题材以宣传佛本生和佛传故事为主，佛本身故事多布置在中心柱窟和方形窟主室券顶，每个菱形格内绘一则故事，内容表现佛生前行道时种种艰难苦行，宣扬佛成成果是累世修行，积聚功德的结果，为信徒提供仿效的典范，佛本

生故事则布置在方形主室两侧壁画上，再由若干方格画面把故事内容连续表示出来，可以看到弥勒佛从降生一直到涅槃的全过程。一场一景犹如连环画，故事情节的发展也极为动人，并且是连续性的，类似我国传统的卷轴画，尚可识别的有七、八十种，保存之多，冠全国之首。

壁画中描绘的佛本生故事，既是佛教艺术品，也包含着一种叙事的因素，它向人们说明了这样一个事实：宗教和艺术往往有着某种隐秘不可分的内在因果链条，其间充满了活力与生机的艺术生命，但又往往脱胎于晦涩、荒唐、生硬的宗教形式。有时宗教借艺术形式表示出来，使艺术走向宗教；有时宗教借艺术形式表现出来，使艺术与宗教相结合。众多的寺窟壁画中佛本身故事是西域戏剧取之不尽的源泉，而《弥勒会见记》则是两者兼而有之，既有内在链条的因素，又有与宗教融合的美学因素。它象一把开启西域戏剧的钥匙，宗教是一种催化剂，是宗教在人民意识中升华的艺术萌发的中介，是宗教文化与戏剧文化相结合的孪生物，诸多源流与因素说明，宗教是西域戏剧丰厚的土壤，是促使西域戏剧生发、形成的主要因素。黑格尔曾经说过：“最接近艺术而比艺术高一级的领域就是宗教。”^⑤这是因为宗教是属深层结构的内核文化，包含着抽象的哲学、宗教、传统道德等等，是可以左右人的思维、行为方式的，能够支撑人类历史文化的精神力量。

二

西域戏剧是诗(包括讲唱、佛经文学)、乐、舞、戏剧融于一炉的综合艺术，也是集古代中外文化交流之结晶。西域人民擅长歌舞，戏剧常常伴随歌舞，边歌边舞表演一个故事，这即是西域戏剧的雏型。

《汉书·张骞传》记述汉代西域已有“角觝奇戏”。唐代史籍亦记有“泼胡乞寒戏”。向达先生曾提及过：“盖出于西域、伊朗，为此戏多是胡人，剧中碧眼紫髯，殆指伊朗民族而言。”

《列子·汤问》卷，详记了周穆王见傀儡戏表演的情景，说明先秦时西域已流行“傀儡戏”的形式，证实早在先秦时期西域已有原始戏剧的雏形。这一记载，使有人认为中国戏曲源自宋元杂剧的说法确属偏颇。恰恰相反，是元杂剧吸收了西域的歌舞、音乐、杂技的特长。在它发展的早期，首先与歌舞发生关系。王国维在《戏曲考原》中说：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”这是有道理的。西域歌舞在汉魏六朝就已经传入中原，并在宫廷演出。到了唐代，西域歌舞的演出更为频繁。正如诗人岑参在酒泉太守席上醉后所作、所诵的：“酒泉太守能剑舞，高堂置酒夜击鼓，胡笳一曲断人肠，座上相看泪如雨。”^⑥这是带有故事情节的歌舞。据王国维认为，也是从西域歌舞开始的，那就是“拔头”。《旧唐书·音乐志》云：“拔头者，出西域。胡人为猛兽所噬，其子求兽杀之，为此舞以象之也。”可见，“拔头”有较明显的表演技艺特征，歌舞中表现“其子”英勇为父报仇，具备刻画人物性格的一种艺术手段。王国维又认为：“如使拔头与拔豆为同音异译，而此戏出于拔豆国，或由龟兹等国而入中国，则其时自不应在隋唐以后，或北齐时，已有此戏；而《兰陵王》、《踏摇娘》等戏，皆模仿而为之者欤。”这些论述足以说明西域的歌舞是早于中原的，尤其象“拔头”这样带有故事情节的歌舞戏。“拔头”是西域大月氏人的贡献，经龟兹传入中原，再东渡日本的。“拔头”不仅是歌舞，而且具有表演、故事等戏剧因素。它对西域与中原戏剧的形成起着一定的影响。但是，音乐与歌舞并非西域戏剧之源流，相互之间象一条纽带连结着，这条纽带不是实体性的，而是功能性的

一致性，它们是在西域这块土壤中“共生与伴生”。正如美国戏剧家艾·威尔逊在阐述戏剧源流关系中有一段话讲得相当精辟。他说：“创造戏剧的推动力量是具有普遍性的。不论在什么地方，只要产生了人类社会，它就在那里出现，不仅在欧洲是这样，在东方也是如此，事实上，在每一种有历史记载的文化中，或在每一种人类学家们的研究的文化中都是如此。在整个非洲，在新几内亚，在美国的印第安人中，我们发现他们的宗教仪式，宗教典礼和庆祝仪式都含有戏剧因素。这些因素之一，便是由‘表演者’们在一群‘观众’面前扮演一个故事——例如祭司在一个原始公社的成员们面前举行一次宗教仪式，诚然，这些宗教仪式、典礼、故事或传说，是怎样进入到戏剧这个独立王国的？现在还处于猜测阶段。权威们对这些问题的争论与我们无关。这里，只要懂得：戏剧作为一种独特的艺术形式出现在许多不同的文化中就足够了”^⑦。上述引证是从宏观的人类学角度来看戏剧源流，人类从动物走向文明的过程，正是生活戏剧化的过程，这即是人类文化发生和戏剧发生的深刻的一致性。

中国的文化，有着悠久的历史，中国的歌舞，更产生于有文字记载之前。地处黄河源头的青海具有悠久的历史和丰富的古代文化遗存。它是构成我国古代灿烂文化的一个重要组成部分。据青海省大通县^⑧古代遗址中出土的远在新石器时代马家窑类型的歌舞彩陶盆上面，^⑨绘有五个舞人，连臂踏歌，纤腰长袖，丰容盛鬋。最为奇妙的是舞人身后都有一个小尾巴，如同《史记·夏本记》中所谓的“鸟兽翔舞”。这一组歌舞反映出原始社会中的艺术形式。按上古时期青海至塔里木盆地大都是羌族人的游牧之地，新疆的羌族同西藏、青海、甘肃的羌族历史是连成一片的。新石器时代的社会组织是属母系氏族公社。在新疆各地也发现母系氏族公社遗址，从出土文物中表明这类公社的生产和生活方式，以至造型艺术等，同青海、甘肃、陕西等地有着明显的联系。从中可以窥测与此类同的西域羌族的舞蹈形式。过去，独舞、双人舞的形式较为多见，可象五人一组的边歌边舞的形式还较少见到，这种组舞的形式，已初具一定情境以演员扮演角色表演故事的戏剧雏型。

古代西域戏剧与歌舞常常在一起演出，并受到西域人民的欢迎。正如德国学者葛玛丽在《高昌回鹘王国》一文中描绘得极为精采：“古代新疆的说唱艺术、哑剧、舞剧、歌唱、乐队及原始戏剧具有很大的诱惑力。……前面提到的回鹘文本的《弥勒会见记》可以说是（回鹘）戏剧的雏型。在民间节日，如正月十五日，善男信女云集寺院，他们进行忏悔、布施，为死去的亲人举行超度，晚上听劝喻性的故事，或者欣赏演唱挂有连环画的有声有色的故事。讲唱人（可能由不同的人扮演不同的角色），向人们演唱诸如《弥勒会见记》之类的原始剧本……”^⑩葛玛丽的这一撰述，是最早的西域戏剧的“剧场史”与“观众学”的珍贵资料。古代西域没有固定的舞台，寺院、集市，大凡僧侣、人民群众较多的地方，便是演出的场所，往往歌舞、说唱、戏剧同场演出，既可取长补短，相互融合自然和谐，又给西域戏剧创造了条件。反映上述内容的尚有一幅西域时期摩尼教壁画（原件在德国），画的左方是一人奏曲头顶琵琶，右方一人穿着鲜丽的服装，坐在深红色的地毯上说唱，中间一人是伴唱或扮演对话的角色。这是一幅记载当时西域的歌舞、戏剧同台演出的最好资料，这也可说明是西域戏剧早期的艺术活动（摩尼教传入比佛教还早）。

西域戏剧的发生与延续是经历了一个漫长而又复杂的过程，上述资料证实了戏剧从本质上来说是一种社会性的群体性的艺术活动，艺术家们创造的这些带有宗教印记的乐舞、乐曲、戏剧，实则都源于西域各民族宗教信仰与艺术实践，并非佛家凭空臆造而来的产物。促使一个民族、国家或地区的艺术的生发、形成除本身内部因素之外，更重要的是受外部世界、邻

近民族、国家、地域文化的影响、撞击、汇合、交流的结果，更何况在举世闻名的“丝路”畅通之前，西域已是东西方僧侣、氏族部落、商贾自由集结之地，后来经过张骞出使西域，才得知所谓36国或55国之称，这其中既有今天在我国境内新疆地区而当时称为疏勒、龟兹、焉耆、莎车、于阗、楼兰等国；也有今天在我国境外的欧洲地区而当时西域曾称为大宛、乌孙、大月氏、康居、大夏等国。由此得知，西域文化的发展、兴盛，都表现为一个历史的过程，丝路文化的交融不是孤立的，而正是处于世界文化圈内，都具有一定的时代性。

艺术是人类的一种存在方式，艺术是人类生活的一种特殊的文化反应。戏剧文化是人类文化中的一个部分，它并非一般文化的被动承受者和表现者，戏剧在整个文化中起着一种独特的作用。因而，西域戏剧、舞蹈、音乐主要是在宗教活动中作为一种劝喻性的形式出现的，形成了社会、艺术、宗教三者浑然一体的演出场面，这种有机的交融促使西域艺术的繁荣。西域戏剧更多的是具有融汇一切艺术的功能，已在拙作《诗、乐、舞、戏于融一炉》中谈得较详细，这里，不必赘述。

三

西域戏剧以《弥勒会见记》剧本为代表，无论是文化现象，还是戏剧现象，它是属于开拓性的，它开启了我 国宗教剧的先河，这部剧作应在中国戏剧史上占有一定的位置。剧中蕴含的主题具有巨大凝聚力的奥秘，主要在于它表达了佛教文化在西域这片土地上逐渐取得了独尊地位。

《弥勒会见记》谜底何在？众说纷纭，莫衷一是。笔者认为，揭开它神秘的幕纱，必须从语言学的角度去寻找。

人们对语言学的研究，少说也有两千多年的历史，但是，人类的语言对于人类自己却依然是一个尚未解开的谜，从这个意义上说开去，人类的语言和人类的文化是同步的。对于《弥勒会见记》剧本来说，它经过多种语言的抄写、翻译和改编，如果不摸清它纵横交叉的关系，不从语言学搞清它的来龙去脉，当然是令人难以捉摸的谜。

《弥勒会见记》剧本(Maitreya Samiti Nataka)其中(Nataka)即梵文“戏剧”的意思。剧本没有留下作者的姓氏，但是，却有抄写者、改编者、翻译者的名字。

例如第一幕末尾这样写着：

“精通一切论书的，饮过毗罗婆沙论甘露的，圣月菩萨大师从印度语制成古代焉耆语（吐火罗语），智护法师又从古代焉耆语中译为突厥语的《弥勒会见记》书中跋多利婆罗门做布施，第一幕完。”

从此，我们知道，该剧本是先由一位名叫圣月的佛教大师从梵语改编成吐火罗语的（即焉耆语），再由智护法师从古焉耆语中翻译成突厥语的。

接触《弥勒会见记》最早的是圣月大师，而智护法师翻译成回鹘文的又隔了一段时间。有关圣月大师的情况，在剧本序文第十二页背面中有文字记载：

“我（指抄写本的施主曲·塔恩·依干）还要向三唆里迷国中先前的大师圣月阿闍黎等人叩首致敬。”

学者恒宁曾在纽约举行的美国东方学会上对于圣月大师的出生地点作了确切的考证：“显然，Knydys就是Aghidesa，也就是Agni之地。而Agni即玄奘《大唐西域记》记载的阿耨尼。人

所共知，阿耨尼即焉耆的梵语化名称。”

“这样，许多疑团涣然冰释。将《弥勒会见记》从印度改编为Toxri/Togri 语的大师阿黎耶旃陀罗/圣月并不是远在喀布尔河流域的那竭人，而是在Toxri 语流行地点之一——焉耆的土生土长人物。”^⑩

圣月并不是单纯改编、翻译《弥勒会见记》的大师，他从梵文到吐火罗文的译制，是西域佛经变文到戏剧创作的飞跃，是他的再创造。因为，戏剧艺术在最初阶段，无疑是实用性的、功利性的一般符号，只是后来才逐渐具有了审美意义从而获得自身的独立发展，因此，艺术起源问题可以运用符号发生学理论来加以阐述。这是由于语言是在人们的社会实践中逐渐形成的，并不断丰富，不断完善和发展，作为文化载体，语言文字不仅是一种交际工具，而是一种不可替代的符号。

那么，“吐火罗语”即是一个不可忽视的“媒介”。

由此，对“吐火罗语”与“吐火罗人”，有必要作一番调查。

本世纪四十年代，法国考古队从阿富汗北部曾被玄奘大师称做“吐火罗国”的地方，发现了用古希腊文字刻写的吐火罗语碑文，自此，关于吐火罗语在国际学术界掀起了争论。有人认为阿富汗发现的碑文应被称做“吐火罗语”，焉耆文本的语言应被称做“焉耆语”。但是，多数学者根据上述回鹘文本的说明，认为二者都是吐火罗语。

吐火罗语属于印欧语系的一种古代语言，用这种语言写成的作品中，常有突厥语和汉语等词语出现。运用吐火罗语的吐火罗人的来源可上溯到公元三至二世纪，是生活在我国敦煌地区的大月氏人。大月氏人于公元前176年迁徙到伊犁河谷塞人地区。其中的一部分人于公元前139年迁徙到阿姆河流域的大夏地区（今属阿富汗），另一部分人定居于天山南部，尚有人留在伊犁河谷与当时的乌孙人融合在一起。

大夏地区从来就是印度、伊朗、希腊文化交汇的中心之一，吐火罗人到来之后，把东方文明也一并带来。没过多久，吐火罗人在大夏地区居于统治地位，建立了贵霜王朝。公元二世纪，贵霜王朝版图扩张，建立了包括花拉子模、白沙瓦和印度的大部分地区在内的迦腻色迦王朝。闻名于世的犍陀罗艺术即诞生于这一地区。需要提及的是，传说在公元前二年，曾以口述形式向中国传播佛教的第一个人，正是一位吐火罗僧人。这种说法也有一定的依据，因为吐火罗人处于中西、中印的文化交流中心，随着佛教在中国的大量传播，中国与印度，安息等文明古国之间的文化交流、友好往来日趋频繁，在这中间，吐火罗人始终起着媒介的作用。

据史书记载，吐火罗人“其俗与匈奴同。”他们在敦煌生活的时期，隶属于匈奴政权，迁入新疆之后，亦是如此，在迁入大夏定居之后，过了几个世纪，直到五世纪时，又隶属于唃廝囉（白匈奴）的政权。经过漫长的时期，从公元八世纪起，中亚地区大多数地方出现了交叉使用吐火罗语和突厥语的情况。从此，吐火罗人和中亚地区的粟特人、塞人逐渐融汇，语言也互相交流，并丰富了突厥语。

对待吐火罗语研究，季羨林先生堪称权威，曾就吐火罗语的发现对世界学术界的重要意义作了论述：“印度在东方。欧洲在西方。最初，无论是印度人，还是英国人、德国人、法国人没有想到它们之间有什么联系。而且，西方人瞧不起印度人，以为他们皮肤颜色是黑色的，还说：‘你们是被我们征服的，是殖民地，是瞧不起的’。后来呢，一些欧洲人发现，从语言来看，印度的语言同欧洲语言竟有亲属关系。这一点，对英国来讲，是很尴尬的。这

可没办法，这是事实。”^⑩

季羨林先生曾论及吐火罗语的发现对中国与印度文化交流的重要意义。他举了以下的事例加以说明：“过去，陈垣与胡适争论过‘佛陀’是佛的延长呢还是其他呢？而先生自己在解放前曾写过《佛陀与佛》，讲的是佛陀是佛的延长，不是佛是佛陀的省略。这个考证就从吐火罗语中而来。吐语佛是Pil龟兹语是Pul，是一个音节，我们的‘佛’也是一个音节。这才明白，佛字不是直接从梵文翻译过来的，而是从吐火罗语这个媒介过来的。自从焉耆语和龟兹语发现后，就有了科学的证明，科学的依据，说明佛教到中国来，不是直接的，而是通过‘媒介’，这‘媒介’，在今天我们知识水平允许的范围内，就是吐火罗语。”^⑪

中国的古代文明，中国的丝绸发明曾在世界上占有显赫的位置，使西域这块陌生的、神奇的地方，成为亚洲人、欧洲人、西方人不约而同的兴趣指向，成了一股不可遏制的潮流，使西域成为一个独特的开放地区，促成了我国古代文化(包括中原文化、西域文化)与古希腊文化、印度文化、阿拉伯文化、波斯文化汇流的地区。文化的传播是靠语言和文字，于是，又是世界四大语系——汉藏语系、阿尔泰语系、印欧语系、闪含语系相互交流、渗入、发展的地区。在这个地区内曾经使用过汉文、古突厥文、回鹘文、察合台文、摩尼文，吐火罗文、粟特文、婆罗米文、波斯文、阿拉伯文、叙利亚文、希腊文、蒙文、满文等等。在这个地区内，各民族人民除精通本地区的语言文字外，还学习使用外来的语言与文字。象早于玄奘200多年的龟兹僧鸠摩罗什，他不仅精通西域诸国的语言文字，而且通晓汉语。维吾尔著名翻译家、语言学家僧古萨里，曾翻译《玄奘传》、《金光明经》、《佛说天地八阳神咒经》、《观音菩萨经》等多部佛教经典，都是他从汉文译成回鹘文的。再从吐鲁番发现的粟特文历史残卷资料中，大约在10世纪前后，高昌回鹘国一带，就有粟特语七曜——日、月、火、木、水、金、土名称和十二生肖的名称，几乎同汉民族的一样。西域的佛教大师们，开启着人类对自我意识的各种观念，运用自然熟练的多种语言文字，形成了一股强大的力量，支配着、决定着西域人民的精神导向，为人类创造出博大丰彩的精神财富，成为东方宗教文化宝库中璀璨的明珠。

语言文字在西域成为各族人民不可缺少的媒介。焉耆人圣月大师运用语言文字的功力，使他创作的剧本，呈现出变幻无穷的奥妙与异彩纷呈的魅力。他从梵文改编、译制剧本，与原来的《弥勒三弥底经》大不一样。吐火罗A甲本《弥勒会见记》具备剧本结构。每一幕标明时间、地点，还有出场人物，剧中采用对话式文体，每一幕都有一个中心事件，并且自成格局。每幕之间有一定的联系，都构成与弥勒佛有关联的故事。

圣月大师不仅深谙几种文字，艺术表现手法也是高超的，在剧本创作中显示出他的才华。在剧中，他采取浪漫主义手法，运用形象而生动的古代维吾尔语言，描述了佛之万能，弥勒之仁慈；记述了诸佛、天神、弥勒显世、普渡众生和信徒虔诚的顶礼膜拜的故事，使全剧折射出一种佛教劝喻性的哲理光辉。当你读完第一幕第一场景和人物描写时，使你仿佛翱翔于天庭宇宙：

在印度佛教圣地摩伽陀的国都王舍城，那无垠的蔚兰色天宇圣道上，三位天神飘飘悠悠地缓行于云端。……

另一幕场景又是这样的：

……

那亮光照亮了自天界之首尾，至最下层的阿鼻，地狱和三千。……

浪漫的手法为我们创造了一个“佛”的未知世界，涂上了一层神秘色彩，时间转换跨度很大，上至“天堂”，下至“地狱”，天体宇宙无所不包，真可谓是史诗型壮阔宏伟的“开放式”的戏剧艺术结构。可以说，它是以物化了的审美意象来完成对心理和外部世界的把握。

剧中创造的象征手法也与观众不同。

当弥勒走进一座森林，那林中所有的猛兽——狮子、老虎、大象等野兽都变得温顺了。群象的鼻子卷着莲花，向善妙弥勒菩萨迎面而来，右旋(作礼)表示尊敬。

狮子、老虎都卧下来，以虔诚之心舐善妙弥勒菩萨的足底。

在佛教的国度里，狮子、象、马、瘤牛在充满浓郁的宗教氛围中，它具有特殊的宗教命意，形成为印度佛教的“四神”。剧中采取拟人化的神灵为象征物，更具有有一种神秘的浪漫色彩，远远超过它自身的存在意义。

《弥》剧中的“弥勒”形象是吸引人的，它反映着古代西域的主要文化思想脉络。表达古代初期的朦胧的生存竞争和开拓意识。神话般的“弥勒”是人类稚龄时代的梦想，是人类心灵的外化和所塑造的梦幻式的人物，原始的宗教意识融汇于神化般的，神态各异、色调迥然的“弥勒”佛祖和他们的信士们之中，这种相互渗透，相互融合的交叉，反映着西域人民战胜困难的喜悦和相继发展的希望，透射出一种对大自然与社会千变万化的恐惧和迷惘。拉法格说得好：“神话既不是骗子的谎话，也不是无谓的幻想的产物，它们不如说是人类思维的朴素和自发的形式之一。只有当我们猜中了这些神话对于原始人和他们许多世纪以来丧失掉了的那种意义的时候，我们才能理解人类的童年。”^⑤它揭示出艺术的神秘意蕴在于它永恒的内在的力量。

作者融汇古代西域先民对当时社会，对大自然极其丰富的想象力，并吸收佛教艺术的精华，以及融古希腊文化、印度文化、中原文化和本地区文化于一体，在很大程度上取决于作者所处的时代和特殊的地域。西域成为丝绸之路要冲，络绎不绝的人流南来北往，既有官方的，又有民间的，既有商业的，又有文化的、宗教的，形成中西文化交流的网络枢纽，可以称得上是得天独厚的区域，当地人民吸吮着世界各国古老文明的乳汁，发挥本民族的聪明与才智学会了多种语言和文字(包括外来语言)。圣月大师就是在这种环境影响下，特别是在学习借鉴浩瀚博大的梵文巨著中，萌发出创作剧本的愿望，他终于在译制和改编的过程中，从梵文经文中创造出中国最早的一部戏剧巨著——吐火罗A甲本《弥勒会见记》剧本。耿世民在《古代维吾尔佛教原始剧本〈弥勒会见记〉研究》中也肯定了这一点。他说：“我们知道，圣月是位精通经论，特别是一位有部鞞婆沙论的大师。此外，据第二十幕最后一叶的跋文(00556)中得知，他还是一位精于声明论(古代印度语法学)的学者。最后，我们知道，他还是一位颇有才华的剧作家。”

关于语言作为“媒介”意义何在呢？

“图象媒介与符号(语言)媒介本来是对立的，然而，两者又统一在人类理智大脑中，因而又必然是可以互译的。否则，人类就只有造型艺术，而永远不会有语言艺术。”^⑥

布鲁纳说得更具体：“从动作到图象、再到符号，这是人类进化由低级到高级历史阶段的缩影。……其奥妙就在于语言的符号性质，它既可以是抽象的，又可以是具象的；既联系自身，又联系图形、操作；既可以把抽象译成具象，又可以把具象译成抽象。”^⑦

圣月大师运用吐火罗语作为媒介(语言符号)揉合了古希腊、古印度和本地区的艺术特色和手法，在西域独特的环境中，使他的才智潜能得到了充分的发挥，促使了语言这个媒介在

西域产生了神奇的功能，客观上已经突破、超越了民族文学和外国文学的界线，《弥》剧的创作，实际上是一种跨国度、跨文化的戏剧创作。

季羨林先生说：“世界上历史悠久、地域广阔，自成体系，影响深远的文化体系只有四个：中国、印度、希腊、伊斯兰，再没有第五个；而这四个文化体系，汇流的地方只有一个，就是中国的敦煌和新疆地区，再没有第二个。”^⑩正是古之西域——今日新疆这块四大古老文化体系汇流之地的文化土壤，才孕育出《弥勒会见记》，发轫了西域戏剧。成为融合东西方文明的中国最早的戏剧瑰宝。

注释：

①引自《高僧法显传》；

②引自《宗教史》下册329页；

③见1988年第2期《敦煌研究》；

④⑨耿世民译《高昌回鹘王国》；

⑤见“美学”一卷128页朱光潜译本；

⑥《西域边塞诗选》；

⑦引自《论观众》文化艺术出版社1986版第4.5页；

⑧《文物》1978年第3期；

⑩引自耿世民《唆里迷考》；

⑪季羨林《吐火罗语的发现与考释及其在中印文化交流中的作》；

⑫引自季羨林《吐火罗语与尼雅俗语》；

⑬转引自《文艺理论译丛》1958年第三期；

⑭见劳承万《审美中介论》180页；

⑮引自《西方心理学家文选》第446页；

⑯“红旗”杂志1986年第3期。

我院召开“艺术管理交流会”

我院戏文系“演出经营管理班”于二月下旬召开“艺术管理交流会”。演出经营管理专业是为适应改革开放的新局面而设置的一个新专业，意在培养一批有现代意识、有科学管理能力、有较深厚的艺术素养的演出经营管理人才。一九八八年九月戏文系开办的“演出经营管理班”是我院管理专业的第一个班，受文化局委托代办，将授予“专业合格证书”。学员来自市、郊各个文艺团体、场所，有剧团、剧场经理，文化局、馆、俱乐部负责人，演出管理干部等。

交流会上，上海市文化局、人民评弹团、大平台、川沙县龚路影剧院、普陀区文化馆、东山新剧院、闸北区文化局、南汇县工人俱乐部等十位学员发言。

【娣】